

Д. Е. КРАПИВИНА*Петрозаводская государственная консерватория им. А. К. Глазунова
г. Петрозаводск, Россия**ORCID: 0000-0002-3302-6069, cde602@yandex.ru*

Эрнст Кшенек на пути к серийной композиции

В статье рассмотрены мотивы и эстетические предпосылки, побудившие австрийского композитора и теоретика Эрнста Кшенека обратиться в своём творчестве к серийному методу композиции. Опираясь на высказывания самого композитора, его автобиографические заметки и книги, автор статьи стремится реконструировать логический путь, приведший Кшенека к додекафонии. Будучи поначалу негативно настроенным к данному виду техники и даже выступив с критикой Шёнберга, композитор постепенно приходит к мысли об исторической неизбежности серийной композиции и убеждается в радикальной новизне серийного мышления. Рассматривается влияние на Кшенека различных исторических фигур: Франца Шрекера, Эрнста Курта, Эдуарда Эрдмана. Важным импульсом для композитора стали работы австрийского писателя и поэта-сатирика Карла Крауса, чьи мысли о языке оказались созвучны многим крупнейшим музыкантам того времени (в частности, Шёнбергу). Внимание уделяется точкам соприкосновения додекафонии и неотомистского учения, составившего основу религиозного мировоззрения Кшенека в 1930-е годы. Раскрываются как внешние (политическая ситуация, рост тоталитаризма), так и внутренние (вызов композиторскому ремеслу) причины обращения музыканта к серийности.

Ключевые слова: Эрнст Кшенек, Карл Краус, Арнольд Шёнберг, серийная музыка, неотомизм.

DARYA E. KRPIVINA*Petrozavodsk State A. K. Glazunov Conservatory, Petrozavodsk, Russia**ORCID: 0000-0002-3302-6069, cde602@yandex.ru*

Ernst Krenek on the Path Towards Serial Composition

The article examines the motives and aesthetic factors which impelled Austrian composer and music theorist Ernst Krenek to turn in his music to the serial method of composition. Basing herself on the utterances of the composer himself, as well as his autobiographical notes and books, the author of the article aims at reconstructing the logical path which brought Krenek to dodecaphony. Having at first had a negative attitude towards this type of technique, and having even expressed public criticism of Schoenberg, the composer gradually came to the idea of the historical inevitability of serial composition and became convinced of the radical novelty of serial thinking. The article examines the impact on Krenek of various historical figures: Franz Schreker, Ernst Kurth and Eduard Erdmann. An important impulse for the composer was provided by the works of Austrian writer and satiric poet Karl Kraus, whose thoughts about language turned out to be congenial to many significant musicians of that time (in particular, to Schoenberg). Attention is given to points of contact of dodecaphony and the Neo-Thomist teaching which comprised the foundation of Krenek's religious worldview in the 1930s. Both the external factors (the political situation, the growth of totalitarianism) and the inner reason (the challenge to the craft of composition) of the composer's turn toward serialism are discussed.

Keywords: Ernst Krenek, Karl Kraus, Arnold Schoenberg, serial music, Neo-Thomism.

Эрнст Кшенек (1900–1991) – австрийский композитор, теоретик, общественный деятель и педагог, один из самых оригинальных музыкантов XX века. Его перу принадлежит множество опусов, созданных в разных

жанрах: оперы, балеты, концерты, электронная музыка и т. п. Кшенек является также автором многочисленных эссе, очерков и рецензий, теоретических работ, опубликованных преимущественно в Америке.



Будучи ровесником XX века, Кшенек запечатлел в своей музыке разнообразные художественные тенденции: поздний романтизм, неоклассицизм, экспрессионизм. Он обращался к различным техникам, создавая тональную, атональную, джазовую музыку. Особую «главу» в его жизни составила серийная техника, отношение к которой претерпело существенную эволюцию. Сам Кшенек говорил, что подобная разносторонность и многоликость есть свойство его личности. Характерно, что в 1930-е годы знаменитый немецкий философ Теодор Адорно назвал его самым загадочным из всех ныне живущих композиторов и полагал, что его творчество невозможно свести к какой бы то ни было формуле. Цель данной статьи – проследить путь, который привёл Кшенека к серийному методу композиции, а также выявить мотивы, побудившие его не только принять додекафонную систему, но и воспринимать её как важнейшую духовную основу своей музыки.

Путь к серийной технике был для композитора не прост и довольно извилист. Являясь учеником выдающегося композитора и педагога Франца Шрекера¹, который неодобрительно относился к радикализму Новой венской школы, Кшенек и сам испытывал поначалу неприязненные чувства к додекафонии. В 1920-х годах Кшенек выступил с резкой критикой серийности, полагая, что композиторы, которые обратились к данной технике, попросту исчерпали своё вдохновение. Эти высказывания вызвали гнев самого Шёнберга. Противостояние нашло отражение в Трёх сатирах ор. 28, едном хоровом сочинении, направленном против «псевдомодернистов» и неоклассицистов². В предисловии к партитуре Шёнберг прибегнул к каламбуру, использовав имя Кшенека³: *wie der Mediokre neckisch sagt* (как насмешливо говорит посредственность).

Однако уже в конце 1920-х годов Кшенек кардинально пересмотрел свою позицию. Он решил обратиться к серийной технике, отказавшись от позднеромантических и неоклассицистских концепций, и этот поворот в композиторской карьере был обусловлен целым рядом причин как внутреннего, так и внешнего свойства. Кшенек раскрыл их в ряде своих статей и книг [6; 7; 8].

Во время обучения в Государственной академии музыки в Вене композитору посчастливилось прочитать труд австрийского теоретика

и психолога Эрнста Курта «Основы линейного контрапункта». Исследование, введившее понятия потенциальной и кинетической энергии, привлекло его новым взглядом на музыку, которая рассматривалась «не просто как расплывчатая символизация чувств, инстинктивно ассоциировавшаяся в приятное звучание материи, а как точно спланированное отражение автономной системы потоков энергии, материализованное в тщательно контролируемые тональные узоры» [7, р. 36]. Уже здесь нельзя не заметить, что Кшенека восхитил в первую очередь логический аспект композиторской техники. Благодаря этой книге и содержащимся в ней идеям Кшенек, по собственному признанию, был готов к дальнейшему влиянию таких уже более радикально настроенных умов, как Феруччо Бузони, Артур Шнабель⁴, Герман Шерхен⁵, Эдуард Эрдман⁶, с которыми познакомился в Берлине. Встреча с этими людьми способствовала расширению его музыкального кругозора, а также помогла ему освободиться от предрассудков в отношении новейших течений музыки XX века. Кшенек отчётливо осознал, что если он желает соответствовать требованиям эпохи, предписывающей художнику быть необычным, прогрессивным, сложным, ему придётся продвинуться значительно дальше модерна, который проповедовался его учителем Шрекером, а значит, – решительно оторваться от традиционных систем музыкального мышления.

В автобиографической статье «Самоанализ» (1953) композитор определяет роль каждого из упомянутых выше художников в своей судьбе [6]. Эрдману он был обязан новым взглядом на Франца Шуберта, о котором долгое время оставался невысокого мнения, считая его музыку простой, популярной и даже банальной. Именно Эрдман раскрыл перед ним тонкость и изобретательность шубертовской гармонической техники, что помогло Кшенеку, по его собственным словам, отчётливее осознать идею автономности музыки, понять, что она живёт по своим собственным законам, свободным от каких бы то ни было семантических коннотаций.

Ещё одним важным импульсом на пути к серийной композиции для Кшенека стало влияние Карла Крауса, австрийского писателя и поэта-сатирика, с 1899 издававшего свой собственный журнал «Факел»⁷. Идеи Крауса, как известно,

были близки основоположнику додекафонии Арнольду Шёнбергу⁸. Кшенек считал Крауса одним из величайших мастеров немецкого языка⁹, восхищался «уникальной независимостью его духа и непримиримостью его этических убеждений» [6, p. 10].

Краус, не будучи философом, сформировал, по сути, собственную философию языка и в определённом смысле оказался предшественником Людвиг Витгенштейна. Язык для него был выражением особого рода реальности¹⁰. Краус был твёрдо убеждён, что практика языка служит отражением морали. Наделённый особым чувством слова и фотографической памятью, он с безжалостным сарказмом громил вульгарность речи своих современников, пестрящей грамматическими и синтаксическими ошибками, оговорками и пр. Соединив две различные сферы – мораль и литературу – и противопоставляя себя всему миру, Краус требовал абсолютной ответственности перед языком¹¹.

Стёртость языка – вербального, музыкального – ощущалась многими выдающимися личностями. Наряду с Шёнбергом острой необходимостью в обновлении языка почувствовал и Кшенек. Он указывал, что интерес к двенадцатитоновой технике совпал у него с периодом внутреннего истощения всех музыкальных ресурсов, которыми он пользовался при сочинении. Он понял, что не может и дальше эксплуатировать романтические и неоклассические идиомы, не впадая в языковую косность, так презираемую его кумиром Карлом Краусом.

Одновременно с этим обращение к серийности стало для композитора своего рода вызовом. В конце 1920-х годов Кшенек ничего не знал о композиционно-технических приёмах додекафонии, которая обладала в его воображении эзотерическими чертами. Желание освоить новые технические процедуры он воспринимал как способ окунуться в тайны ремесла. Изучение основ додекафонии было сопряжено для него с немалыми трудностями, поскольку в то время не существовало никаких учебных пособий или статей, внятно разъясняющих принципы этой техники. Берг и Веберн, с которыми Кшенек был знаком, вели себя, по его словам, очень сдержанно и не открывали тайн своего ремесла. В этой ситуации композитор предпринял собственные аналитические исследования для раскры-

тия принципов организации додекафонной музыки. Его проницательные и оригинальные наблюдения впоследствии нашли отражение в целом ряде статей, посвящённых как конкретным авторам, так и общим проблемам серийности.

Обращение к серийной технике, помимо всего прочего, было обусловлено и политической ситуацией, всепоглощающим ростом тоталитаризма. В этом отношении принятие новой техники оказалось своеобразной формой протеста против системы, преследующей искусство, свободное и независимое от политической пропаганды. Показательно, что первым сочинением Кшенека, написанным в додекафонной технике, стала опера «Карл V». На создание этого опуса у композитора ушло более трёх лет (1930–1933). Опера имела явную антифашистскую направленность, являлась, по словам Кшенека, проавстрийской и католической и была снята с постановки в Венской государственной опере после того, как стало известно, что Гитлер назначен рейхканцлером Германии.

В статье «Композиторские влияния» (1964) Кшенек указывал, что заявка на художественную свободу, с которой он ассоциировал додекафонию, сопровождалась не менее важным для его мироощущения «переутверждением веры в систематические догматы римско-католической церкви» [7, p. 39]. Действительно, в тот период он был занят поисками некоторых параллелей между философией Фомы Аквинского, считавшегося в своё время главным идеологом римско-католической церкви, и «универсализмом додекафонной системы» [Ibid.]¹².

Как известно, Аквинат пытался адаптировать философию Аристотеля к христианскому вероучению, сблизить теологию и философию, подчёркивая существование гармонии между сверхразумным (откровение) и естественным знанием, то есть между верой и разумом. Философия Фомы Аквинского была заново актуализирована в конце XIX века, породив целое философское направление, получившее наименование неотомизма. Неотомистских воззрений в 1930-е годы придерживался и Кшенек.

В неотомизме важное значение имеет учение об аналогии сущего, постулирующее возможность познать Бога через познание сотворённого им мира, а также идея иерархической упорядоченности сотворённого бытия.



Аналогия сущего продолжает идею Аристотеля о проявлении единого начала в единичных сущностях. Кшенек попытался наметить точки соприкосновения додекафонии и неотомистского учения в данной области. Согласно его мнению, серийная техника гарантирует достижение единства всего произведения, ибо базируется на *унифицирующей идее* [3, с. 6]. Даже самые неясные созвучия благодаря *ряду* обладают целостностью. В эссе, посвящённом шестидесятилетнему юбилею Шёнберга, он подчёркивает связь высотного ряда со средневековым понятием «гармонии мира»: «Его [ряда] внутренняя эстетическая истина будет доказана самой “гармонической” музыкой, созданной им. Необычное впечатление серьёзности и достоинства будет вызвано его чрезвычайным единством, полным качеством от его округлённости и почти астрономическим соответствием и гармонией элементов» (цит. по: [5, p. 308]).

Либретто «Карла V», написанное самим Кшенеком, также содержало параллели между додекафонной техникой и упорядочиванием космического универсума. Так, например, Божественный глас, который слышит умирающий император, возвещает: «Я даровал вам мир, мир, который подвигом Колумба был представлен человечеству как целое, чтобы люди узрели, как в идеальной сфере он вращается через двенадцать небесных знаков, конечных, и всё же бесконечных» [Ibid.].

Г. Дубинский справедливо замечает, что неотомистская позиция Кшенека, считающего двенадцатитоновую систему образом небесного порядка, была прямо противоположна концепции Т. В. Адорно, который интерпретировал додекафонию с материалистических позиций, полагая, что она выступила зеркалом «полной рационализации природы, типичной для духа позднего капитализма» [Ibid., p. 309].

Приняв серийную технику как основу своего композиторского метода, Кшенек тем не менее неустанно рефлексировал о необходимости и смысле её существования. После создания «Карла V» он понял, что додекафония не может рассматриваться в качестве готового метода, способного производить современную музыку. Для композитора серийность, по его собственным словам, стала «прививкой от соблазнов» и стилевых искушений, которыми пестрела современная музыка. И всё же

у него довольно часто возникали сомнения в эстетической ценности данного композиционно-технического метода. И вызваны они были не общественным негативизмом и предубеждением, но исходили, что называется, «изнутри». Нередко Кшенек задавался вопросом, могли ли все его музыкальные идеи возникнуть без посредства серийной техники, и если да, то не оказались бы они более удачными и совершенными, используя он «свободное», произвольное письмо, а не разнообразные технические операции. «Я всегда преодолевал эти моменты колебания, – признавался композитор, – главным образом рассуждая, что даже если какой-то музыкальный организм мог быть создан без использования этой техники, он в действительности порожден её принципами, и, следовательно, техника должна была иметь функцию в этом процессе, несмотря на то, что функция могла появиться впоследствии. Спонтанность, настолько желанная и необходимая для создания чего-либо, что проявляет жизненность, тогда была чем-то, за что нужно было бороться в упорной работе, а не чем-то, что предлагалось как подарок с небес. Кроме того, я убеждал себя снова и снова, что никакая другая форма письма не принесла бы мне большего удовлетворения» [6, p. 32].

В последнем случае речь идёт также об определённой рационалистической склонности склада мышления Кшенека. В то же время он считал додекафонию исторически неизбежным следствием атональности. Необходимость рационализации и конструктивного порядка он объяснял внутренними проблемами атональной композиции, не способной генерировать крупные формы. Кроме того, сохранение самой атональной идиомы зависело от систематизации звуков между собой таким образом, чтобы ни один из них не получил преимущества перед другим.

Оглядываясь на свой композиторский путь в 1970-е годы в книге «Horizons circled» (1974), Кшенек заметил, что атональность в пору своего возникновения была воспринята многими как более шокирующий феномен, чем додекафония, хотя последняя, основывающаяся на абсолютно новой идее предкомпозиционной организации, в действительности оказалась более радикальной формой мышления¹³. Для Кшенека обращение к серийности обозначило новую стадию его музыкального развития.

PRIMEЧАНИЯ

¹ Кшенек обучался у Шрекера начиная с 1916 года: сначала брал частные уроки, а затем, с 1920 года, поступил в Венскую академию музыки. Тактика преподавания композиции Шрекером отличалась стремлением к оригинальности и избеганием всякого рода банальностей. С особым трепетом и важностью он относился к композиторской технике, считая, что музыкант должен полагаться не только на вдохновение, но и обладать необходимыми ремесленными умениями.

² Так, в письме к Амадео де Филиппи от 13 мая 1949 года Шёнберг признаётся: «Я написал их [Три сатиры] в сильном раздражении от нападков со стороны некоторых моих более молодых современников, и я хотел предупредить их, что меня лучше не трогать» [4, с. 374].

³ Этот случай Кшенек упоминает в своей автобиографической книге «Horizons circled», добавляя: «Позже я извинился за свои юношеские колкости, и после этого мы жили в мире» [8, p. 28].

⁴ Артур Шнабель (1882–1951) – австрийский пианист, педагог, композитор, тонкий интерпретатор музыки венских классиков (Моцарта, Бетховена, Шуберта) и романтиков (Шопена и Листа).

⁵ Герман Шерхен (1891–1966) – известный немецкий дирижёр, пропагандист новой и новейшей музыки XX века, интерпретатор сочинений Шёнберга, Берга, Веберна, Кшенека, Даллапикколы, Ноно, Булеза, Штокхаузена, Ксенакиса и др.

⁶ Эдуард Эрдман (1896–1958) – талантливый немецкий пианист и композитор. В 1920-е годы был одним из ведущих музыкантов-исполнителей Германии. Его репертуар включал произведения как венских классиков, так и современных композиторов. Несмотря на то, что Эрдман имел немалый компози-

торский успех, ныне его творчество оказалось не востребовавшимся.

⁷ В журнале К. Крауса до 1911 года публиковались Франк Ведекинд, Август Стриндберг, Оскар Уайльд, Франц Вёрфель, Петер Альтенберг, Детлев фон Лилиен-крон, Эльза Ласкер-Шюлер, Адольф Лоос, Эрих Мюзам. С 1912 года на обложке журнала появляется надпись: «Sämtliche Beiträge von Karl Kraus» («Все статьи написаны Карлом Краусом»). Журнал издавался нерегулярно и каждый раз различным объёмом, который колебался от 16 до 300 страниц. Кшенек впервые прочитал «Факел» в 1917 году.

⁸ О некоторых переключках в интеллектуальных воззрениях двух гениев пишет Ю. Кон в статье «А. Шёнберг и “критика языка”» [2].

⁹ На слова Крауса композитор позднее напишет цикл песен «Durch die Nacht» op. 67 (1930).

¹⁰ Характерно его высказывание: «Я считаю искусство ни чем иным, как языком, который соответствует реальности, превышающей разум» (цит. по: [1, с. 307]).

¹¹ Отточенный, блестящий стиль прозы Крауса повлиял на литературный стиль Кшенека.

¹² Эта проблема получила освещение в статье Г. Дубинского «Перемена убеждений Кшенека: австрийский национализм, политический католицизм и двенадцатитоновая композиция» [5], поэтому мы ограничимся лишь общими замечаниями по данному вопросу.

¹³ Он объясняет этот парадокс тем, что новый вид техники не изменил характера звучания музыки. Организованная свободно атонально или серийно, она оставалась всё такой же диссонантно насыщенной.

ЛИТЕРАТУРА

1. Джонстон У. Австрийский Ренессанс [пер. с англ.]. М.: Московская школа политических исследований, 2004. 640 с.
2. Кон Ю. А. Шёнберг и «критика языка» // Музыкальная академия. 1994. № 1. С. 113–117.
3. Креник Э. Исследование о 12-тоновом контрапункте / пер. с нем. Е. Костицына. Киев: Kostitsyn, 1993. 48 с.
4. Шёнберг А. Письма / сост. и публ. Э. Штайна; пер. В. Шнитке. СПб.: Композитор, 2001. 464 с.
5. Dubinsky G. Krenek's Conversions: Austrian Nationalism, Political Catholicism, and Twelve-Tone Composition // Repercussions. 1996. Vol. 5. Spring-Fall. No. 1–2, pp. 242–315.
6. Krenek E. Self-Analysis // New Mexico Quarterly. 1953. Vol. 23. No. 1, pp. 5–57.
7. Krenek E. A composer's Influences // Perspectives of New Music. 1964. Vol. 3. No.1, pp. 36–41.
8. Krenek E. Horizons circled: Reflections on My Music. Berkeley: University of California Press, 1974. 167 p.

Об авторе:

Крапивина Дарья Евгеньевна, аспирантка кафедры теории музыки и композиции, Петрозаводская государственная консерватория им. А. К. Глазунова (185031, г. Петрозаводск, Россия), **ORCID: 0000-0002-3302-6069**, cde602@yandex.ru

 REFERENCES 

1. Dzhonston U. *Avstriyskiy Renessans* [Johnston, William. The Austrian Renaissance]. Translated from the English. Moscow: Moskovskaya shkola politicheskikh issledovaniy, 2004. 640 p.
2. Kon Yu. A. Shenberg i «kritika yazyka» [Schoenberg and “Criticism of the Language”]. *Muzykal'naya akademiya* [Musical Academy]. 1994. No. 1, pp. 113–117.
3. Krenik E. *Issledovanie o 12-tonovom kontrapunkte* [Studies in Counterpoint Based on the Twelve-Tone Technique]. Translated from German by E. Kostitsyn. Kiev: Kostitsyn, 1993. 48 p.
4. Shenberg A. *Pis'ma* [Schoenberg, Arnold. Letters]. Compiled by Erwin Stein; Translated by V. Schnittke. St. Petersburg: Kompozitor, 2001. 464 p.
5. Dubinsky G. Krenek's Conversions: Austrian Nationalism, Political Catholicism, and Twelve-Tone Composition. *Repercussions*. 1996. Vol. 5. Spring-Fall. No. 1–2, pp. 242–315.
6. Krenek E. Self-Analysis. *New Mexico Quarterly*. 1953. Vol. 23. No. 1, pp. 5–57.
7. Krenek E. A Composer's Influences. *Perspectives of New Music*. 1964. Vol. 3. No. 1, pp. 36–41.
8. Krenek E. *Horizons circled: Reflections on My Music*. Berkeley: University of California Press, 1974. 167 p.

About the author:

Darya E. Krapivina, Post-graduate Student at the Department of Music Theory and Composition, Petrozavodsk State A. K. Glazunov Conservatory (185031, Petrozavodsk, Russia),
ORCID: 0000-0002-3302-6069, cde602@yandex.ru

